

## TEATRO Y DESARROLLO MONUMENTAL URBANO EN HISPANIA

José L. Jiménez Salvador  
Universitat de València

La necesaria puesta al día de los trabajos presentados con ocasión del Simposio sobre *El teatro en la Hispania romana*, celebrado en Mérida en 1980, *leit motiv* de la reunión de Cartagena, es un signo revelador, por una parte, de los avances registrados en las investigaciones efectuadas en la última década y comienzos de la presente y, por otra, de la importancia del edificio teatral en el conjunto de la arquitectura pública en el ámbito urbano. Precisamente, uno de los aspectos menos tratados por el conjunto de investigaciones sobre el teatro en Hispania es el relativo al papel desempeñado por el edificio escénico en el desarrollo monumental de las ciudades hispanorromanas, a través tanto de su situación urbanística, como de su relación con otros elementos esenciales de lo que se entiende por programas monumentales urbanos.

Para efectuar esta aproximación disponemos, además de los diecinueve teatros que constituyeron la base de la reunión

de 1980, de otros tres edificios, Gades, Singilia Barba y Carthago Nova<sup>1</sup>.

---

1 La relación de edificios teatrales hispanos fue actualizada en 1992, dentro del proyecto dirigido por M. SCAPARRO: *Memoria del futuro, los teatros antiguos griegos y romanos*, Roma 1992. Es necesario corregir el dato incluido en este catálogo, acerca del descubrimiento del teatro de Corduba en el transcurso de las excavaciones acometidas en la zona de la nueva estación ferroviaria, puesto que las estructuras exhumadas corresponden a un gran edificio, posible *palatium* bajoimperial, descartándose la opción del teatro, HIDALGO, R. y MARFIL, P.: «El yacimiento arqueológico de Cercadilla: avance de resultados», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 3, 1992, 277-308. Otro reciente estado de la cuestión ha sido realizado por M. A. ELVIRA: «Teatros, anfiteatros y circos romanos», *Cuadernos de Arte Español*, 16, Madrid, 1992. Esta cifra de 22 teatros, se refiere exclusivamente a los edificios en los que queda constancia de su aspecto monumental. Hemos excluido aquellos teatros como Barcino, Bigastrum, Celsa, Arcobriga, Hispalis, etc., de los que se tiene algún indicio de su localización, aunque su fisonomía es prácticamente desconocida, así como aquellos otros cuya existencia se deduce a través de la información epigráfica, referida a *loca spectaculorum* (Aurgi, CIL II 3364) o *ludis scaenicis* (Tucci, CIL II, 1663; Lucurgentum, CIL II, 1264; Osset, CIL II, 1255; Canama, CIL II, 1074; Isturgi, CIL II, 2121). Castulo es el único lugar en el que una inscripción menciona la palabra *theatrum* (CIL II 3270), sin embargo, del edificio tan sólo se conoce su emplazamiento, ya que apenas quedan restos visibles *in situ*, además de unos relieves conservados en el Museo de Linares, BLÁZQUEZ, J. M<sup>a</sup> y GARCÍA-GELABERT, M<sup>a</sup> P.: «Castulo», *Conquista romana*, Roma, 1992, 165-176. En Termantia se conservan los vestigios de una *cavea* apoyada sobre un declive natural, pero su identificación con un teatro ofrece serias dudas. En Toletum, al norte del circo, se ha supuesto la localización del teatro, por lo demás, inverificable en la actualidad, PLÁCIDO, D., MANGAS, J. y FERNÁNDEZ MIRANDA, M.: «Toletum», *Conquista romana*, Roma, 1992, 263-274.

---

Este trabajo, salvo pequeñas modificaciones, constituye el texto de la conferencia que con el título *Teatro y monumentalización urbana en Hispania*, pronunciamos dentro del Seminario Internacional sobre *El teatro romano: antigüedad y actualidad*, organizado por la U.I.M.P. de Valencia, bajo la dirección de C. Aranegui y celebrado en Sagunto, los días 21 al 24 de junio de 1993. Agradecemos a Sebastián Ramallo su gentileza de incluirlo en las Actas de la Reunión de Cartagena.

#### Abreviaturas:

*Conquista romana*: F. COARELLI, M. TORELLI y J. UROZ (eds.), *Conquista romana y modos de intervención en la organización urbana y territorial*, (Elche, 1989), Roma, 1992.

*Stadtbild und Ideologie*: W. TRILLMICH y P. ZANKER (eds.), *Stadtbild und Ideologie: die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, (Madrid, 1987), Munich, 1990.

*THR: El teatro en la Hispania Romana*, (Mérida, 1980), Badajoz, 1982.

## La disposición del edificio teatral en el tejido urbano en Hispania

La proliferación a partir de la época augustea de la arquitectura teatral en el marco urbano justifica el amplio abanico de corrientes y tendencias urbanísticas, como ha sido puesto de manifiesto en repetidas ocasiones<sup>2</sup>, lo que en palabras de Maggi, refiriéndose a la posición de los edificios de espectáculo en la política urbanística en la Cisalpina<sup>3</sup>, provoca la imposibilidad de presentar extensas y abstractas generalizaciones en la interpretación de las soluciones urbanísticas, inconveniente que puede hacerse extensivo al resto de provincias del Imperio romano. A pesar de las dificultades apuntadas, dentro de las numerosas opciones, suelen establecerse tres grandes apartados:

— Teatros situados intramuros con tendencia a ocupar un sector del centro urbano que puede llegar a las inmediaciones del foro.

— Teatros situados intramuros con tendencia a presentar una posición periférica y próxima a la muralla.

— Teatros situados al exterior de la muralla urbana.

Por lo que se refiere a Hispania, el conjunto de teatros conocidos se distribuye en estas tres opciones, ya puestas de manifiesto por Hauschild<sup>4</sup>.

### Teatros situados en las proximidades del foro

Varios ejemplos ilustran la manera como el teatro se ubicó en las inmediaciones del foro. En Tarraco, el teatro se emplazó en la parte baja de la ciudad y a muy escasa distancia del extremo del foro, opuesto al ocupado por la basílica forense<sup>5</sup>. La diferencia de nivel existente entre la zona del foro y el sector portuario, fue aprovechada para la construcción del teatro. Junto al flanco occidental de esta pendiente y a la vez que el teatro, se construyó un muro ciego, decorado con pilastras con la finalidad de conferir un aspecto monumental a la zona de la pendiente que queda entre el foro y el teatro. En el centro de este muro se dispuso un ninfeo flanqueado por dos grandes basamentos.

2 BEJOR, G.: «L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea», *Athenaeum*, LVII, 1-2, 1979, 124-138. GROS, P.: «L'età imperiale», GROS, P. y TORELLI, M.: *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Bari, 1988, 222 ss. VERZÁR-BASS, M.: *Il teatro romano di Trieste*, Roma, 1991, 210-214.

3 MAGGI, S.: «La politica urbanistica romana in Cisalpina. Un esempio: gli edifici da spettacolo», *Latomus*, L, 2, 1991, 325. También, VERZÁR-BASS, M.: «I teatri dell'Italia settentrionale», *La città nell'Italia settentrionale in età romana* (Trieste, 1987), Trieste-Roma, 1990, 411-440.

4 HAUSCHILD, Th.: «La situación urbanística de los teatros romanos de la Península Ibérica», *THR*, Badajoz, 1982, 95-98.

5 HAUSCHILD: *Op. cit.* n. 4, 96. Aunque, según su criterio no hay dudas de que el teatro se ubicaba en el interior del recinto de la ciudad, falta por confirmar dicho extremo. Berges, M.: «Teatro romano de Tarragona. Antecedentes y situación», *THR*, Badajoz, 1982, 115-138; Aquilué, X. et alii: *Tarraco. Guía arqueológica*, Tarragona, 1991, 46-52 (con la bibliografía sobre este monumento).

Parece evidente que esta estructura está haciendo de elemento de unión entre el foro y el teatro, detalle de particular importancia para el desarrollo de los circuitos ceremoniales del culto imperial<sup>6</sup>.

Bilbilis constituye el segundo ejemplo hispano en el que se percibe una estrecha relación física entre foro y teatro<sup>7</sup>.

Dentro de lo accidentado que resulta el terreno sobre el que se instalaron ambos elementos, es evidente que se escogió el lugar más idóneo, constituido por una depresión, el cerro de Santa Bárbara, existente entre las dos principales elevaciones del antiguo núcleo de población, conocidas en la actualidad como cerro de Bámbola y cerro de San Paterno. Su posición destacada, convirtió al Cerro de Santa Bárbara en el ámbito más privilegiado de la topografía bilbilitana, circunstancia que fue aprovechada para configurar un conjunto monumental de alto valor escenográfico, merced a la articulación de espacios tales como el foro y el teatro, creados a partir de terrazas arquitectónicas. Ambos elementos, con sus fachadas asomadas al valle del Jalón ofrecían una espectacular visión hacia el exterior de la ciudad.

La pretensión de lograr una unidad orgánica con el foro representó la primera condición a la hora de emplazar el teatro, circunstancia que implicó por una parte la necesidad de aprovechar la ladera situada en el flanco occidental del foro y por otra, ante la exigencia de procurar espacio suficiente para la *cavea*, provocó el desplazamiento del eje de simetría, en relación con el eje principal del foro.

El modo como se materializó el vínculo entre los dos conjuntos, constituye la prueba más concluyente de su pertenencia a un proyecto unitario. Sin duda, el problema más delicado vino determinado por el punto exacto en que el foro se convertía en teatro y viceversa, lo que implicaba pasar de los ejes rectilíneos de los pórticos a la curva descrita por la *cavea*. Este problema, se soslayó mediante la realización de un pasillo de comunicación entre teatro y foro y, a la vez, con el exterior, a través de la fachada norte; operación que provocó la reducción de un sector del graderío, debido a la construcción en el extremo meridional de la *crypta* de una cisterna para suministro de agua al teatro, cuya planta trapezoidal es una consecuencia de su adaptación, tanto a la curva de la *cavea* como a la línea recta trazada por el pórtico occidental del foro.

En favor del carácter coetáneo de estas construcciones puede señalarse la homogeneidad constructiva que presenta

6 FISHWICK, D.: «The Altar of Augustus and the Municipal Cult of Tarraco», *MM*, 23, 1982, 229 s. Gros, P.: «Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique», *Stadtbild und Ideologie*, Munich, 1990, 387 s.

7 MARTÍN-BUENO, M.: «Teatro romano de Bilbilis, (Calatayud, Zaragoza)», *THR*, Badajoz, 1982, 79-93. Idem: «Bilbilis Augusta (Calatayud, Zaragoza)», *Stadtbild und Ideologie*, Munich, 1990, 219-238. NÚÑEZ, J.: *El teatro romano de Bilbilis*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Zaragoza, 1986, (inérita). Idem: *El teatro romano de Bilbilis y la arquitectura teatral de época romana en Hispania*. Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 1993 (inérita).

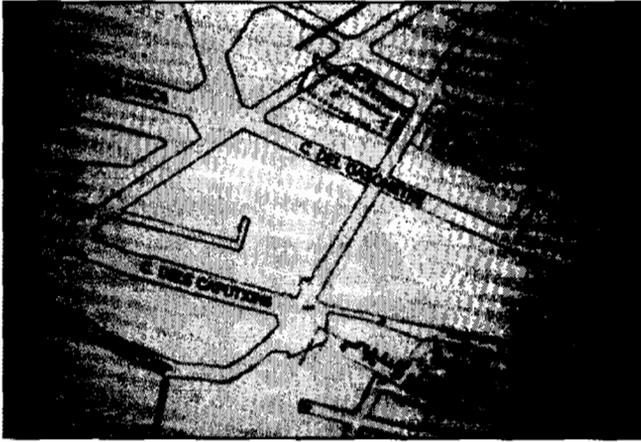


FIGURA 1. Tarragona. Planta de la situación de la basílica forense y del teatro sobre la trama viaria actual (TED'A).

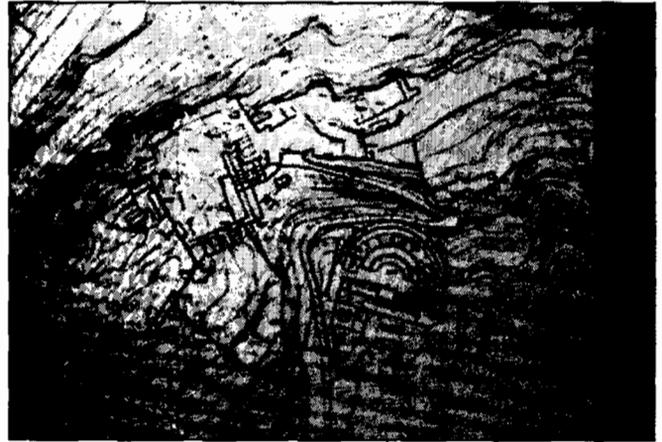


FIGURA 2. Sagunto. Planta del sector de la ciudad ocupado por el foro y el teatro. (Fotogrametría de A. Almagro).

todo el sector occidental del foro y que se extiende a los materiales cerámicos aparecidos en el área de conexión foro-teatro, de lo que se deduce un mismo momento constructivo o con una escasa diferencia temporal, aunque siempre dentro del segundo cuarto del siglo I d. C.<sup>8</sup>

La presencia de un *sacellum in summa cavea* en el teatro de Bilbilis, constituye una de las muestras más elocuentes de la repercusión del modelo pompeyano del Campo Marcio en un teatro de esfera provincial<sup>9</sup>. Su posición jerárquica convierte a este *sacellum* en uno de los ejemplos hispanos más elocuentes de la relación foro-teatro como escenarios de la liturgia relacionada con el culto imperial<sup>10</sup>.

Saguntum representa el tercer ejemplo en el que se traduce una relación de proximidad entre foro y teatro<sup>11</sup>. Aunque como ya se ha advertido en Bilbilis, ambos elementos ofrecen orientaciones diversas, este detalle no excluye su pertenencia a un proyecto unitario augústeo, aunque de desarrollo escalonado<sup>12</sup>. La configuración topográfica en pendiente permitió un desarrollo monumental, no exento de jerarquización,

en el que el foro augústeo se emplazó sobre el solar presidido por un antiguo templo republicano, en un claro intento de sacar partido de su valor simbólico<sup>13</sup>. En una cota inferior a la del foro se dispuso el teatro. En este caso, el aprovechamiento de la pendiente de la ladera para la instalación del sector central de la *cavea* coincidió con una orientación de ésta abierta al noreste, permitiendo la circulación de vientos frescos del norte y este y evitando los calurosos de sur y poniente. La disposición de dos cuerpos salientes, configurando un segundo anillo que envuelve parcialmente la *cavea*, ha sido puesta en relación con el sistema de comunicación con la terraza superior, ocupada por el foro.

Con las lógicas reservas que impone la escasez de testimonios arqueológicos, un ejemplo equivalente a los de Bilbilis y Saguntum puede documentarse en Malaca, a partir de la propuesta de ubicación del foro en el punto más elevado de la Alcazaba<sup>14</sup> y de la posición del teatro en una de sus laderas<sup>15</sup>. Sin embargo, la presumible relación entre foro y teatro requiere de su confirmación arqueológica.

Donde sí parece corroborarse una asociación foro-teatro es en Urso, de acuerdo con las investigaciones más recientes, llevadas a cabo por Campos<sup>16</sup>. Se han localizado los dos ejes viarios principales, por una parte, el camino de la Farfana que con su orientación N-S correspondería con el *kardos maximus* y por otra, el camino de Granada, orientado E-W,

8 MARTÍN-BUENO, M.: «La inscripción a Tiberio y el centro religioso de Bilbilis», *MM*, 22, 1981, 244 ss.

9 Conviene recordar que hacia los mismos años en que estaba culminándose la construcción del teatro bilbilitano, en Roma, el propio emperador Claudio estaba utilizando el eje central de la imponente *cavea* del teatro de Pompeyo, como una especie de *clivus* procesional, (Suetonio, *Divus Claudius*, 21,3), GROS, P.: *Architettura e società nell'Italia romana*, Roma, 1987, 126. Ídem: «La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne», *L'Urbs: espace urbain et histoire*, Roma, 1987, 325.

10 GROS: *Op. cit.* n. 6, 381-390.

11 HAUSCHILD: *Op. cit.* n. 4, 96. BELTRÁN LLORIS, M.: «El teatro romano de Sagunto», *THR*, Badajoz, 1982, 153-182. HERNÁNDEZ, E.: *El teatro romano de Sagunto*, Valencia, 1988, 59.

12 ARANEGUI, C. et alii: «La data de construcció del teatre romà de Sagunt», *Fonaments*, 5, 1985, 129-135; ARANEGUI, C. et alii: «Nuevas aportaciones al conocimiento del teatro romano de Sagunto», *Ampurias* 45-46, 1987, 316-323; HERNÁNDEZ: *Op. cit.* n. 11, 132. ARANEGUI, C. y HERNÁNDEZ, E.: «El teatro de Sagunto en la antigüedad», *Braçal*, 8, 1993, 17.

13 ARANEGUI, C. et alii: «El foro de Saguntum: la planta arquitectónica», *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid 1987, 73-97. ARANEGUI, C.: «Evolución del área cívica saguntina», *Journal of Roman Archaeology*, 5, 1992, 56-68.

14 RODRÍGUEZ OLIVA, P.: «Malaca, ciudad augustea», *Symposium de ciudades augusteas. Bimilenario de la colonia Caesaraugusta*, Zaragoza, 1976, 53-62.

15 PUERTAS, R.: «El teatro romano de Málaga», *THR*, Badajoz, 1982, 203-214. GRAN AYMERICH, J.: *Málaga phénicienne et punique*, París, 1991.

16 CAMPOS, J.: «Análisis de la evolución espacial y urbana de Urso», GONZÁLEZ, J. (ed.): *Estudios sobre Urso*, Sevilla, 1989, 99-111.

identificado con el *decumanus maximus*. En el cruce de ambos ejes se localizan los restos del foro, donde aparecieron las tablas de la *lex municipalis*. En el transcurso de una excavación de urgencia realizada en 1985 por Sierra y Ventura<sup>17</sup>, se han localizado los restos de una calle, paralela al camino de Granada, por tanto, un *decumanus minor* que parte desde el camino de la Farfana en dirección Este, donde se ubica el teatro. A pesar de lo escueto de la información, este dato parece indicar la presencia de una calle que comunicaría el sector del foro con el teatro. Sobre este edificio, apenas hay información. Únicamente, el detalle de su rica decoración marmórea está indicando una característica propia de época imperial.

El teatro de Olisipo<sup>18</sup> podría incluirse dentro de este grupo de edificios situados en las proximidades del centro de la ciudad que en este caso parece coincidir con la zona de la Catedral<sup>19</sup> y a escasa distancia de unas termas<sup>20</sup>.

### Teatros que adoptan una posición periférica

Un segundo grupo está constituido por aquellos teatros que ocupan una situación periférica, donde la proximidad o lejanía respecto de la muralla urbana es la característica dominante, aunque no deja de haber ejemplos singulares.

El teatro de Carteia se realizó en la parte alta de la ciudad, a unos 35 m sobre el nivel del mar y bastante próximo al límite nororiental de la muralla. L. Roldán<sup>21</sup> acaba de presentar una recopilación preliminar de datos referidos a su sistema constructivo, donde ha puesto de manifiesto las dificultades para establecer su cronología, que sitúa en un momento poco posterior a época de Augusto, con posibles transformaciones postreras. En este caso, no guarda relación con el foro, situado al igual que unas termas en una zona más baja.

Un ejemplo próximo a Carteia, tanto en distancia como en disposición urbana está documentado en el teatro de Baelo, construido en época de Claudio<sup>22</sup>. Su orientación es bastante parecida, puesto que el graderío de Carteia abre al suroeste, en dirección a la antigua línea de la desembocadura del Guadalquivir, mientras que en Baelo es hacia el sur, asomándose a la bahía de Bolonia, orientaciones que contravie-

nen los consejos de Vitruvio sobre este particular. Su emplazamiento próximo a la muralla resulta evidente en ambos casos y en especial en Baelo, donde el espacio libre entre la *versura* oeste del teatro y el flanco occidental de la muralla es tan angosto, que el acceso por este lado quedaba muy restringido.

Otro elemento que hace posible la comparación entre los teatros de Carteia y Baelo reside en su posición elevada en virtud de la explotación de las peculiaridades de la topografía, dominando el sector central del núcleo urbano, el foro, detalle que indica un intento de jerarquización de un espacio urbano planificado con carácter previo. La sensación de dominio espacial, propiciada por el aprovechamiento de la topografía, prevaleció sobre los criterios climáticos que desaconsejan las orientaciones hacia el sur. La existencia de una planificación previa, se advierte de forma especial en Baelo, ciudad que a consecuencia de la concesión del estatuto municipal en época de Claudio, se vio dotada de un amplio programa monumental que comprendió la construcción de una muralla, un foro con sus elementos esenciales, templos y basílica, así como un teatro<sup>23</sup>. El solar sobre el que se materializó dicho programa adquirió el aspecto de retícula ortogonal, delimitada por dos *decumani*, uno meridional que separaba la zona de factorías del centro cívico y otro septentrional que permitía el acceso al teatro, tanto desde el foro como desde la zona residencial a través de tres *kardines*. La incorporación de un *macellum*, en las postrimerías del siglo I d. C. o la de un templo de Isis a comienzos del siglo II, sin alterar la alineación de los principales ejes urbanos, son claras muestras del respeto hacia la trama preexistente con que iba completándose el programa monumental.

El teatro de Acinipo constituye otro ejemplo de posición dominante en relación con el núcleo urbano<sup>24</sup>. Su emplazamiento aprovechó el punto más elevado de la pendiente natural, muy próximo a los riscos que defienden el flanco oeste de la ciudad, determinando una orientación Este-Oeste que puede ser puesta en relación con el acceso principal al núcleo urbano<sup>25</sup>.

Una posición también destacada parece que ocupó el teatro de Singilia Barba, concretamente, en una de las últimas estribaciones septentrionales del Cerro del Castillón<sup>26</sup> y a poco más de doscientos metros al noreste del foro<sup>27</sup>, por lo que también podría incluirse en el grupo anterior.

El teatro de Itálica fue edificado en torno al cambio de Era, mediante el aprovechamiento de una depresión formada

17 DE LA SIERRA, J. A. y VENTURA, J. J.: «Excavación arqueológica de urgencia en el Camino de la Farfana (Osuna, Sevilla), 1985», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 85. III, Sevilla, 1987, 304-308.

18 MOITA, I.: «O teatro romano de Lisboa», *Revista Municipal*, 124-125, 1970, 1-33. ALARCÃO, J.: «O teatro romano de Lisboa», *THR*, Badajoz, 1982, 287-302. VASCO RODRIGUES, A.: *O teatro romano de Felicitas Iulia (Lisboa)*. Suplemento de *Ingenium*, 1987. El estudio más reciente se debe a HAUSCHILD, Th.: «Das römische Theater von Lissabon. Planaufnahme 1985-88», *MM*, 31, 1990, 348-392.

19 MOITA: *Op. cit.* n. 18, 8.

20 DIAS DIOGO, A.: Ponencia presentada en esta sede.

21 ROLDÁN, L.: *Técnicas constructivas romanas en Carteia (San Roque, Cádiz)*, Madrid, 1992, 96 ss.

22 PONSICH, M. y SANCHA, S.: «El teatro de Belo», *THR*, Badajoz, 1982, 253-266.

23 JACOB, P.: «Baelo Claudia et son contexte», *Coloquio sobre los asentamientos ibéricos ante la romanización*, Madrid, 1986, 141-153.

24 HAUSCHILD: *Op. cit.* n. 4, 97.

25 DEL AMO, M.: «El teatro romano de Acinipo», *THR*, Badajoz, 1982, 215-251.

26 ATENCIA, R.: *La ciudad romana de Singilia Barba (Antequera, Málaga)*, Málaga, 1988, 50-64.

27 LEÓN, P. y RODRÍGUEZ OLIVA, P.: «La ciudad hispanorromana en Andalucía», *La ciudad hispanorromana*, Barcelona, 1993, 45.



FIGURA 3. Bilbilis (Calatayud, Zaragoza). Conjunto del foro y teatro. A la izquierda se observa el teatro parcialmente excavado.

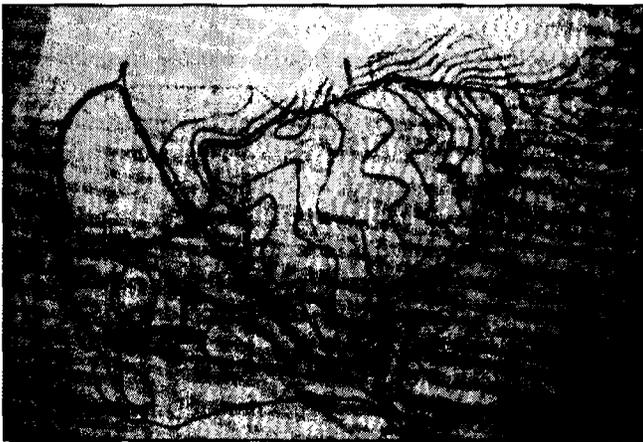


FIGURA 4. Carteia (San Roque, Cádiz). Planta general con la situación del teatro, (núm. 3), (según Woods, Collantes y Fernández Chicarro).

en la pendiente oriental de la colina de San Antonio<sup>28</sup>. Su posición urbana es a todas luces periférica, como lo demuestra su proximidad, tanto al tramo de la vía que unía Híspalis con Emérita Augusta, como a una necrópolis excavada en 1903 y que en el siglo IV se amplió sirviéndose para ello del espacio perteneciente al *porticus postscaenam*<sup>29</sup>.

Otro aspecto interesante lo constituye la terraza dispuesta detrás de la *summa cavea*, coincidente con la parte superior de la colina de San Antonio en cuya superficie debieron emplazarse varios monumentos singulares, cuya función por el momento se desconoce. Esta circunstancia afectó de forma

28 LUZÓN, J. M<sup>a</sup>: «El teatro romano de Itálica», *THR*, Badajoz, 1982, 183-202. CORZO, R.: «Organización del territorio y evolución urbana en Itálica», Itálica (Santiponce, Sevilla), *EAE* 121, 299-319.

29 A esta nueva calzada, muestra de la magnificencia adrianea para con su ciudad natal, pertenecen los dos miliarios encontrados en el teatro, uno casualmente, en 1942 y el otro en las excavaciones realizadas en 1990, recuperado en la fachada del pórtico que da a la calzada. CORZO, R. y TOSCANO, M.: Las vías romanas de Andalucía, Sevilla 1992, 174.

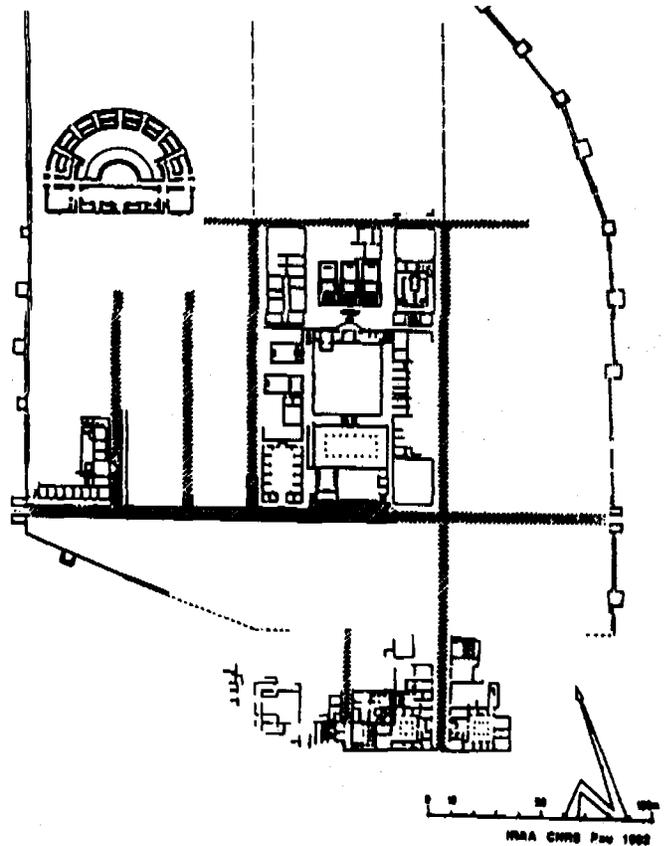


FIGURA 5. Baelo Claudia (Bolonia, Cádiz). Planta de la ciudad con la situación del teatro. (Casa de Velázquez).

considerable al sistema de accesos al teatro desde la zona interior de la ciudad, desde el momento en que una de las puertas de la fachada meridional quedó cegada, al mismo tiempo que se estableció una nueva comunicación con la parte superior de la colina, a base de dos calles en suave pendiente. La relación que se establece entre esta terraza y la fachada exterior de la *summa cavea*, es comparable a la que ofrece la situación urbanística del teatro de Segóbriga.

Otro teatro con posición periférica es el de Regina, de época flavia, situado en el extremo noroccidental de la ciudad<sup>30</sup>. Para la construcción del sector inferior de la *cavea*, orientada al noreste, se aprovechó el terreno natural<sup>31</sup>. Las excavaciones realizadas por Álvarez y Mosquera en 1986<sup>32</sup> han puesto en evidencia la proximidad del *postscaenium* con la subestructura de cloacas que posiblemente corresponda al

30 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>: «El teatro romano de Regina», *THR*, Badajoz, 1982, 267-285. Ídem: «Epigrafía Reginense», *Revista Museos*, I, 1982, 9-15.

31 ÁLVAREZ, J. M<sup>a</sup> y RUBIO, A.: «Excavaciones en el yacimiento romano de Regina Turdulorum», *Extremadura Arqueológica*, I, Salamanca, 1988, 221-229.

32 ÁLVAREZ, J. M<sup>a</sup> y MOSQUERA, J. L.: «Excavaciones en Regina (1986-1990)», *I Jornadas de Prehistoria y Arqueología en Extremadura (1986-1990)*, *Extremadura Arqueológica*, II, Mérida-Cáceres, 361-371.

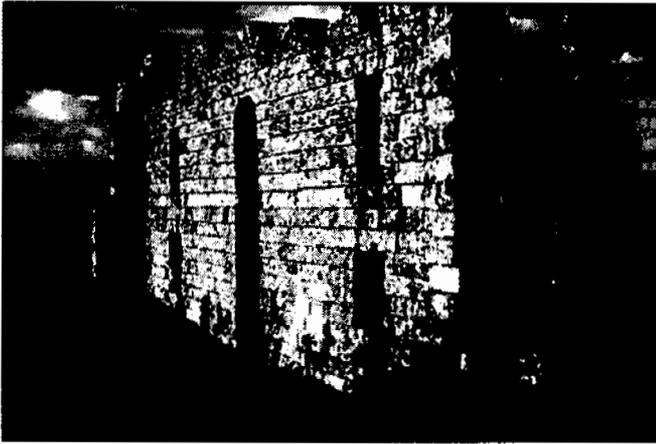


FIGURA 6. Teatro de Acinipo (Ronda, Málaga). Muro de cierre del frons scaenae.

*kardo maximus*. Con esta arteria principal también está relacionado el recinto forense, también de época flavia en cuyos extremos, en una disposición axial se emplazaron dos edificios, un posible *macellum* y un *templum pietatis augustae*, atestiguado por un epígrafe alusivo a una reparación<sup>33</sup>. La escasa irregularidad de la topografía, permitió la disposición de una trama viaria ortogonal, localizada en algunos tramos en el transcurso de las excavaciones más recientes. No obstante, la ubicación del foro en el sector central de la ciudad que coincide con el punto más elevado del cerro, motivó su distanciamiento de la zona del teatro.

El teatro de Carthago Nova representa otro buen ejemplo de cómo las condiciones especiales de la topografía urbana influyeron de forma decisiva a la hora de la ejecución de su programa monumental. Descubierto en las postrimerías de la década de los 80, sus vestigios se hallan en la ladera occidental del Cerro del Castillo de la Concepción, citado por Polibio como *Mons Aesculapii* (Pol. X, 10, 1) y el más elevado y de mayor extensión de los cinco que configuran la topografía urbana antigua, situado, además, en las proximidades del puerto<sup>34</sup>.

Dentro de la situación periférica, el teatro de Caesaraugusta representa uno de los ejemplos más interesantes por su pertenencia al programa monumental de una colonia *ex novo*<sup>35</sup>. Su inserción en la trama urbana permite deducir que su emplazamiento estaba previsto de antemano, habiéndole reservado una superficie equivalente a cuatro *insulae*, limitada al Sur por el tramo meridional de la muralla, al Norte por un *decumanus* secundario, al Este por un *kardo minor* y al Oeste

por el *kardo maximus*. El eje central de la *cavea* claramente orientado al NE discurre paralelo al *kardo maximus*<sup>36</sup>.

Otro edificio teatral situado en una zona periférica es el de Clunia, construido a partir de Tiberio<sup>37</sup>. Para su emplazamiento se eligió el borde noreste de la meseta donde se asentaba la ciudad, quedando orientado al Este. Una cuestión pendiente es la de su relación con la muralla, no estando claro si el teatro se adosa al exterior o al interior de ella.

El teatro de Metellinum está situado casi en el centro de la ladera meridional del cerro sobre el que se extiende el núcleo urbano en la margen izquierda del Anas, ocupando la posición más elevada de toda la ciudad y aprovechando las características del terreno natural, circunstancia que implicó su orientación hacia el sur, contraviniendo la norma vitruviana<sup>38</sup>.

*Augusta Emerita*, junto con *Segóbriga*, son los dos únicos ejemplos hispanos en los que se adivina una evidente relación espacial entre teatro y anfiteatro<sup>39</sup>. Además, la ubicación de estos edificios en ambas ciudades coincide en su proximidad a la muralla urbana.

En *Augusta Emerita* la documentación epigráfica conservada corrobora la pertenencia, tanto del teatro como del anfiteatro a la fase fundacional de la colonia<sup>40</sup>. Por otra parte, investigaciones recientes llevadas a cabo en el anfiteatro, han planteado la posibilidad, a falta de confirmación, de que la muralla a la que se adosa parte de la fachada oriental de este edificio, correspondiese a una ampliación del primitivo recinto amurallado<sup>41</sup>.

El emplazamiento del teatro de *Segóbriga*<sup>42</sup> constituye uno de los ejemplos más singulares desde el momento en que la práctica totalidad del edificio queda extramuros con excepción de la parte superior del graderío que se apoya sobre

36 BELTRÁN LLORIS, M.: «El valle medio del Ebro y su monumentalización en época republicana y augustea. (Antecedentes, Lepida-Celsa y Caesaraugusta)», *Stadtbild und Ideologie*, Munich, 1990, 197.

37 PALOL, P. DE: «El teatro romano de Clunia», *THR*, Badajoz, 1982, 65-78.

38 DEL AMO, M.: «El teatro romano de Medellín», *THR*, Badajoz, 1982, 317-336.

39 MÉLIDA, J. R.: *El teatro romano de Mérida*, Madrid 1915. ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J.: «Observaciones sobre el teatro romano de Mérida», *THR*, Badajoz, 1982, 303-316.

40 GARCÍA IGLESIAS, L.: *Epigrafía romana de Augusta Emerita*, Madrid 1973.

41 BENDALA, M. y DURÁN, R.: «El anfiteatro de Emerita Augusta: rasgos arquitectónicos y problemática urbanística y cronológica». *El anfiteatro en la Hispania romana*, (Mérida 1992), (volumen de Preactas).

42 HAUSCHILD: *Op. cit.* n. 4, 96. ALMAGRO BASCH, M. y ALMAGRO GORBEA, A.: «El teatro romano de Segóbriga», *THR*, Badajoz, 1982, 25 ss. ALMAGRO BASCH, M.: *Segóbriga. Guía del Conjunto Arqueológico*. (Edición actualizada por M. Almagro-Gorbea), Madrid, 1986, 53-62. ALMAGRO-GORBEA, M.: «La romanización de Segóbriga», *Conquista romana*, Roma 1992, 275-288. SESÉ, G.: «Significado e importancia de la situación urbana del teatro romano de Segóbriga». Conferencia pronunciada dentro del Seminario sobre *El teatro romano: antigüedad y actualidad*. UIMP, Valencia, 21 al 24 de junio de 1993.

33 *Ibidem*, 368 ss.

34 RAMALLO, S. et alii: «Carthago Nova», *Conquista romana*, Roma 1992, 105-118. RAMALLO, S.: «Inscripciones honoríficas del teatro de Carthago Nova», *AEspA*, 65, 1992, 49-73.

35 BELTRÁN, A.: «El teatro romano de Zaragoza», *THR*, Badajoz, 1982, 41-64.

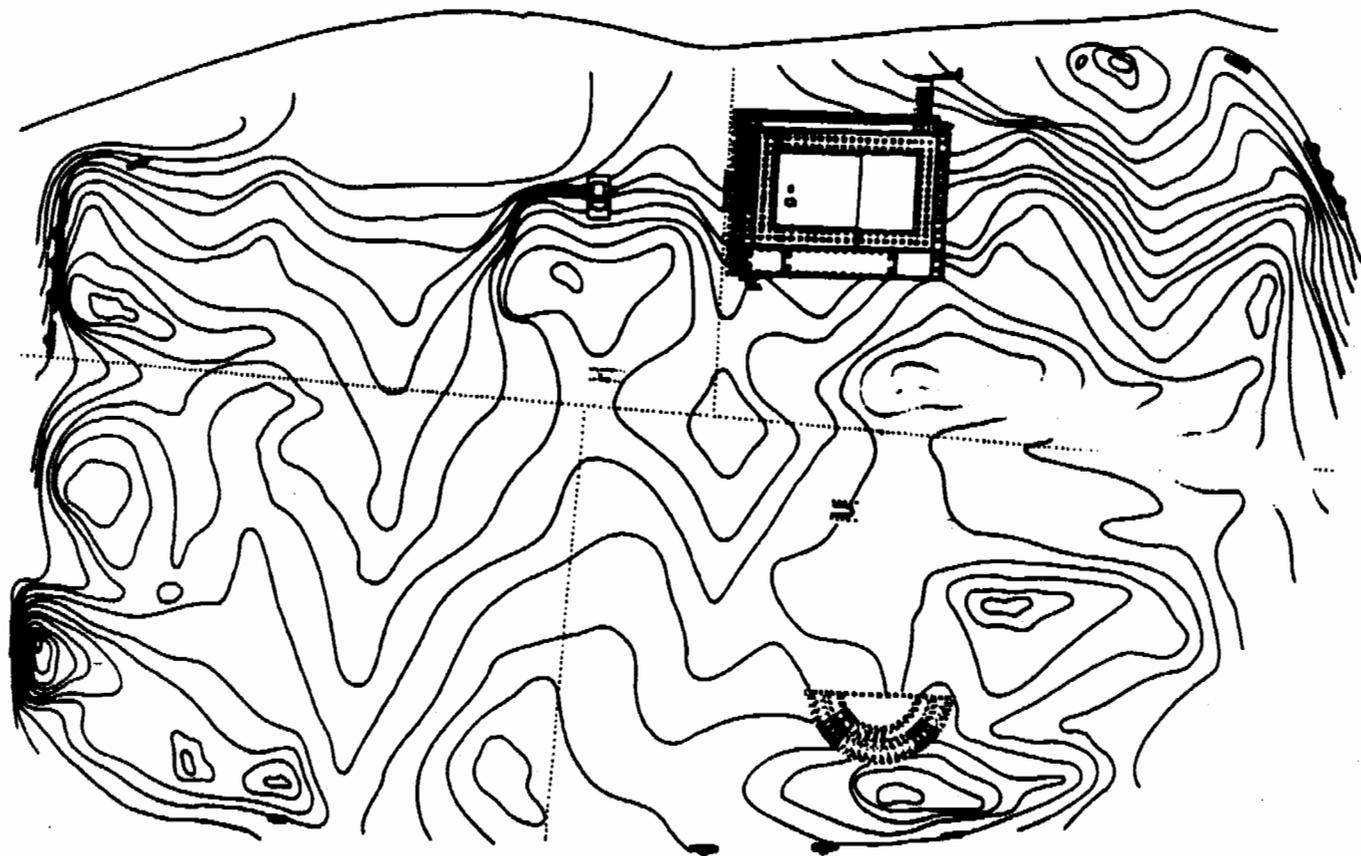


FIGURA 7. Caesar Augusta (Zaragoza). Planta de la ciudad con la situación del teatro (según A. Mostalac).

la muralla. De este modo, tanto la fachada del *postscaenium* como la mole del anfiteatro ofrecían una espectacular visión hacia el exterior de la ciudad, semejante al efecto producido por el teatro de Bilbilis, asomado al valle del Jalón. A pesar de esta circunstancia, sería incorrecto considerar que el teatro segobricense ocupaba una posición aislada del resto del núcleo urbano, puesto que el *porticus in summa cavea* conectaba con un criptoórtico que hacía posible la comunicación con dos de los edificios más relevantes del conjunto monumental, como eran un gimnasio y unas termas. La disposición de estos elementos detrás de la zona superior del gradierío se materializaba de manera escalonada por medio de un sistema de aterrazamiento que recuerda a las soluciones adoptadas en Itálica, Saguntum y Malaca.

Esta relación debe finalizar con el teatro de Pollentia, sobre el que se ciernen los mismos interrogantes ya puestos de manifiesto en Mérida en 1980<sup>43</sup>. Su posición extramuros viene avalada por su lejanía en relación con sectores urbanos mejor conocidos, como el foro.

Analizada la situación urbanística de los teatros hispanos, el segundo aspecto que pretendemos abordar es el relativo al

papel desempeñado por estos edificios en el desarrollo de los programas monumentales urbanos. Para alcanzar este objetivo, resulta imprescindible conocer la cronología de los principales conjuntos urbanos. En este sentido, una cuestión previa que debe aclararse es la relativa a la introducción del edificio teatral en el paisaje urbano hispanorromano.

#### La introducción del edificio teatral en la ciudad hispanorromana

A la hora de realizar una aproximación al conocimiento de la cronología de los edificios teatrales en Hispania, el primer problema a resolver es el relativo a su fecha de construcción, labor harto complicada, debido, no sólo a los efectos de la incuria por el tiempo transcurrido, sino también por el carácter dinámico de estos monumentos, objeto de sucesivas reformas y añadidos, efectuados, por lo general, a lo largo de 3 ó 4 siglos, que acabaron por transformar su aspecto original hasta extremos difíciles de apreciar por el estado en que han llegado a nuestros días.

La práctica totalidad de los teatros hispanos se fecha a partir de época augustea. No obstante, no faltan algunos ejemplares, como los de Pollentia, Acinipo o Gades para los que se ha propuesto una datación preaugústea, que cuesta

43 HAUSCHILD: *Op. cit.* n. 4, 96. ALMAGRO BASCH, M.: El teatro romano de Pollentia, Alcudia (Baleares), *THR*, Badajoz, 1982, 99-114.

mantener con los argumentos esgrimidos hasta el presente.

La cronología temprana del teatro de Acinipo, fue establecida por M. del Amo<sup>44</sup>, a partir de unos sondeos practicados en una zona próxima al *postscaenium*, por tanto, en el exterior, proporcionando una secuencia estratigráfica comprendida entre el s. III a. C. y el s. I a. C., sobre la que apareció depositada una capa que identificó con los desechos de cantería de la construcción del teatro. Este detalle, unido al tipo rectilíneo de su *scaenae frons*, le llevaron a proponer una fecha de construcción en época cesariana. Sin embargo, estos indicios no poseen la entidad suficiente para ser utilizados en defensa de una cronología preaugústea, ya que la evidente sencillez del *scaenae frons*, no es exclusiva de edificios preimperiales, sino que también está presente en ejemplares de fecha más avanzada. Sin duda, la circunstancia de que tanto la *cavea* como el *proscenium* fueron labrados en la roca, ha restado elementos esenciales para la averiguación de su cronología.

Otro teatro de difícil delimitación cronológica es el de Pollentia, inicialmente interpretado como greco-helenístico<sup>45</sup>, aunque pronto fue desechada esta propuesta<sup>46</sup>. De nuevo, la ausencia de estratigrafías, unida al detalle de estar excavado en la roca, hace imposible cualquier intento de precisión cronológica<sup>47</sup>.

La vetusta Gades atesora el testimonio más antiguo relativo a la actividad teatral en Hispania, proporcionado por Cicerón (*Ad Fam.*, X, 32, 2) quien relata como L. Cornelio Balbo hizo representar en el 43 a. C. una tragedia *praetexta* en la que se narra un pasaje de su vida, en un claro intento de heroización personal.

No resulta fácil resistirse a la tentación de asociar este acontecimiento con los vestigios del teatro descubierto en 1980 y excavado por Corzo<sup>48</sup>. Sin embargo, esta opción carece por el momento del aval necesario proporcionado por los datos estratigráficos, ya que la supuesta antigüedad de su técnica constructiva basada en el empleo de *opus caementicium* con paramento de bloques escuadrados es, a todas luces, insuficiente para precisar una fecha. De ahí que no pueda descartarse el criterio de Gros<sup>49</sup>, para quien el esce-

nario del relato ciceroniano verosíblemente, hubo de ser un *theatrum ligneum*, como la mayor parte de los construidos en el siglo I a. C.

En suma, que en el estado actual de conocimientos, no disponemos de datos que de forma inequívoca nos sitúen ante algún ejemplar de teatro estable en Hispania anterior a Augusto.

Esta situación, no puede considerarse anómala, puesto que la incorporación del edificio teatral al paisaje urbano romano, como monumento permanente, se produce en una fecha muy avanzada de la República. En realidad, la representación de L. Cornelio Balbo en Gades, encuentra su marco más apropiado en los *theatra lignea* del siglo I a. de C., donde los miembros más acaudalados de la clase dirigente romana hacían alarde de su fortuna personal mediante el embellecimiento de sus escenas con materiales suntuosos como columnas marmóreas de procedencia griega o asiática o esculturas de bronce que posteriormente recuperaban para ornato de sus residencias privadas<sup>50</sup>. Algunas de las actuaciones desarrolladas en esos fastuosos escenarios, entre ellas la de L. Cornelio Balbo, constituyeron auténticas demostraciones de heroización personal, transmitidas a la población a través de la idea del triunfo<sup>51</sup>. Este fue el pretexto utilizado por Pompeyo para la realización de su complejo en la zona meridional del Campo Marcio, cuya grandiosidad parece estar en directa proporción con el alcance de su triunfo *de orbi universo*. La construcción de este primer *theatrum lapideum*, inaugurado en el 55 a. C., supuso el punto culminante del conjunto de *largitiones* efectuadas por la *nobilitas* hasta ese momento. De enorme salto cualitativo cabe calificar la acción de Pompeyo puesto que cualquier intento de trazar la evolución del teatro romano debe diferenciar un antes y un después del *monumentum pompeyano*. Con independencia de estas demostraciones de poder, lo cierto es que la importancia de los espectáculos fue cobrando mayor fuerza en el tejido social romano. Sirva como muestra, la *lex coloniae Juliae Genetivae Ursonensis*, promulgada en el 44 a. C., en la que se expresa la obligación de los *duoviri* y *aediles* de ofrecer espectáculos teatrales o gladiatorios a la triada capitolina o a Venus.

El Principado de Augusto coincide con la enorme difusión del edificio teatral por todo el Imperio<sup>52</sup>, gracias a la decidida promoción efectuada por el propio *Princeps* y a la favorable acogida de las élites locales que vieron en la adhesión a la *domus augusta* la plataforma ideal para su proyección política<sup>53</sup>. Otra causa de este auge hay que buscarla,

50 *Ibidem*, 321.

51 GROS, P.: «Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule ibérique», *Stadt und Ideologie*, Munich, 1990, 382.

52 PICARD, Ch.: «La date du théâtre de Cherchel et les débuts de l'architecture théâtrale dans les provinces romaines d'Occident», *CRAI*, 1975-1976, 386-397.

53 MARTÍN-BUENO, M.: «Utilización política religiosa de los teatros romanos». *Le théâtre antique et les spectacles. Spectacula II*, Lattes, 1992, 233-240.

44 DEL AMO: *Op. cit.* n. 25, 228.

45 BERNABO BREA, L.: «Il teatro antico di Pollentia, nell'isola de Maiorca», *RSL*, XVIII, 1951, 18-29.

46 AMORÓS, L., ALMAGRO, M. y ARRIBAS, A.: «El teatro romano de Pollentia (Mallorca)», *AEspA*, XXVII, 1954, 281-295; ALMAGRO, M. y AMORÓS, L.: El teatro romano de Pollentia (Mallorca), *III Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 1955, 187-195.

47 ALMAGRO BASCH, M.: El teatro romano de Pollentia. Alcudia (Balears), *THR*, Badajoz, 1982, 99-114.

48 CORZO, R.: El teatro romano de Cádiz. *Homenaje al profesor Antonio Blanco Freijeiro*, Madrid 1989, 197-213; *Ídem*: Campaña de 1987. Informe preliminar. *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 87, II, 1990, 328-331.

49 GROS, P.: «La fonction symbolique des edifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne». *L'Urbs: espace urbain et histoire*, Roma, 1987, 321.

LUGAR	TEATRO	ANFITHEATRO	CIRCO	FORO	TERMAS	REFORMA TEATRO	REFORMA ANFITHEATRO	II REFORMA TEATRO	ABANDONO TEATRO
<b>BAETICA</b>									
ACINIPO	Augusto?								
BAELO	Claudio			Claudio					
CARMO		S. I d.C.							
CARTEIA	Augusto?			Fin I a.C.	Fin I d.C.	Indicio			
GADES	Augusto?								
ITALICA	Augusto	Adriano			Trajano	2 <sup>a</sup> I		1 <sup>a</sup> III	S. V
MALACA	Augusto					2 <sup>a</sup> I			Fin III
REGINA	Flavio			Flavio					1 <sup>a</sup> IV
SINGILIA BARBA	Augusto?								
URSO	Augusto?								
<b>TARRACONENSIS</b>									
BILBILIS	FinAug/Clau				Aug/Tib				Fin II
CAESARAUGUSTA	Tib/Clau			Aug/Tib	Mitad I	Fin I		S. IV/V	1 <sup>a</sup> VI?
CARTHAGO NOVA	Augusto	70 d.C.							
CLUNIA	Tib/Clau			1 <sup>a</sup> I d.C.					
POLLENTIA	?			S. I d.C.					
SEGOBRIGA	Aug/Vesp	Tib/Vesp		Aug/Vesp	Aug/Vsp	Fin II			
SAGUNTUM	Tib/Clau		S. II	Aug/Tib					
TARRACO	Flavio?	1 <sup>a</sup> II	Domiciano	Augusto			Heliogab		Fin II
TOLETUM			Jul-Clau						
<b>LUSITANIA</b>									
AUGUSTA EMERITA	Augusto	Augusto	Tib/Clau	Augusto		S. II	S. II	337/340	
METELLINUM	Flavio								
OLISIPO	Augusto?					Nerón			

como ha apuntado Gros<sup>54</sup> en el carácter más trivial de los espectáculos representados, pese a los esfuerzos de Augusto por revitalizar la creación dramática en la literatura romana. Buena prueba de ello es el rápido éxito alcanzado por una nueva modalidad, el *pantomimus*, que para su contemplación no requería un conocimiento detallado de los repertorios mitológicos, ni tan siquiera del latín<sup>55</sup>. Pero, fue sobre todo su carácter profundamente cívico<sup>56</sup>, unido a su papel de protagonista y difusor de las nuevas modalidades en el ejercicio del poder<sup>57</sup>, entendido como materialización de *pietas* y *pu-*

*blica magnificentia*<sup>58</sup>, lo que hizo del teatro un elemento básico en los programas monumentales urbanos de época imperial.

### La inclusión del teatro en los programas monumentales urbanos en hispania

De cara a facilitar el análisis del papel desempeñado por el edificio teatral en el desarrollo de los programas monumentales en Hispania, hemos confeccionado un cuadro cronológico en el que se indican las fechas de construcción de los edificios para espectáculos, foros y termas, así como fases de reforma, junto con la fecha de abandono de los teatros.

En líneas generales, la incorporación del teatro en Hispania se produjo esencialmente a lo largo del principado de Augusto y de la dinastía julio-claudia, período en el que se concentra el 80% de los ejemplares registrados hasta el presente. El 20% restante corresponde a los teatros de Regina<sup>59</sup> y

54 GROS, P.: «L'amphithéâtre dans la ville. Politique «culturelle» et urbanisme aux deux premiers siècles de l'Empire». *El anfiteatro en la Hispania romana*, Mérida, 1992, (volumen de preactas).

55 ZORZETTI, N.: «Osservazioni su significato e funzione del teatro nella cultura romana», VERZAR-BASS, M. (ed.): *Il teatro romano di Trieste*, Roma, 1991, 280.

56 FRÉZOULS, E.: «Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain». *ANRW II. 12. 1*. Berlín-Nueva York, 1982, 386; Ídem: «Le théâtre romain et la culture urbaine». *La città antica come fatto di cultura* (Como-Bellagio, 1979), Como, 1983, 193-214; Ídem: «La construction du *theatrum lapideum* et son contexte politique», *Actes du colloque de Strasbourg. Théâtres et spectacles dans l'antiquité* (Estrasburgo, 1981), Estrasburgo, 1983, 193 ss.

57 GROS: *Op. cit.* n. 6, 1987, 343.

58 ZANKER, P.: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, 185.

59 ÁLVAREZ Y MOSQUERA: *Op. cit.* n. 32, 268 ss.

Metellinum<sup>60</sup>, edificados en época flavia, como el de Tarraco, según las últimas investigaciones, presentadas en esta reunión<sup>61</sup>. Asimismo, hemos incluido dentro de este grupo al teatro de Pollentia, de cronología imprecisa.

Las mayores dificultades surgen a la hora de ajustar el momento preciso de construcción de cada uno de los teatros hispanos, debido a que la información es bastante desigual y en algunos casos, todavía insuficiente. No obstante, hay ejemplares como los de Augusta Emerita y Carthago Nova, donde la documentación epigráfica procedente del edificio teatral despeja cualquier duda sobre su cronología inicial augustea<sup>62</sup>. En la capital de la Lusitania, la técnica y sistema constructivo de la *ima* y *media cavea*, orientadas al Norte, pueden corresponder a la fase augustea, fechada por la inscripción de Agripa. Un destacado elemento revelador de la configuración de este recinto en su fase original, lo constituye la exedra con estatuas imperiales ubicada en el lado norte del *porticus postscaenam*, identificada con el primer recinto de culto imperial de la ciudad y fechado en época tardoaugustea. La coincidencia de este ámbito con el eje de la *valva regia*, constituye necesariamente, el indicio de la existencia del *scaenae frons* en esta fase inicial, aunque no queden huellas de su aspecto primigenio, problema que afecta a un buen número de teatros<sup>63</sup>. Este detalle puede estar señalando la inclusión del *porticus postscaenam* en el proyecto inicial, a semejanza del coetáneo teatro de Ostia. En ambos casos la influencia del conjunto pompeyano del Campo Marcio resulta bastante evidente. Si Pompeyo se sirvió de la axialidad para unir visualmente los dos extremos de su conjunto, Curia y templo de Venus Victrix, el artífice del recinto teatral emeritense utilizó el mismo recurso para vincular la exedra del *porticus postscaenam* con el propio teatro. Poco más de

un siglo después, el valor simbólico de este eje central se vio reforzado a raíz de la construcción en época trajana de un *sacrarium* de culto imperial, recientemente identificado por Trillmich<sup>64</sup>. Su posición de auténtico privilegio en el centro de la *ima cavea*, responde al indudable deseo de integración en el eje constituido por la *valva regia* y la exedra del *porticus postscaenam*, reafirmando la importancia de la axialidad como recurso para crear una perspectiva jerárquica destinada a atraer la atención del espectador.

Gracias también a la epigrafía, sabemos que a los pocos años de la construcción del teatro, en el 8 a. de C., la capital de la Lusitania dispuso de un anfiteatro de estructura más sencilla que el conservado en la actualidad<sup>65</sup>, lo que constituye un signo revelador de la importancia concedida al fenómeno de los *spectacula* desde los primeros momentos de la colonia, completado poco tiempo después con la construcción de un circo. Durante el reinado de Claudio el teatro emeritense, de igual modo que el foro<sup>66</sup>, fueron objeto de una mejora y renovación ornamental, traducida en el empleo de nuevas técnicas constructivas, como el *opus testaceum* junto con una nueva manera de decorar, basada en los revestimientos marmóreos y completada con la incorporación de nuevas esculturas que en el caso del teatro se emplazaron entre los intercolumnios del *frons scaenae*<sup>67</sup>.

La suntuosa decoración arquitectónica del teatro de Carthago Nova, en la que destaca el lote de 13 capiteles corintios de mármol blanco, cuyos rasgos estilísticos concuerdan esencialmente con la fecha proporcionada por los restos epigráficos<sup>68</sup>, es otro exponente de la importancia concedida al edificio teatral desde la época augustea. La presencia de estos mismos signos en el anfiteatro, confirma que fue en esta fase cuando este edificio alcanzó su aspecto más monumental<sup>69</sup>. A juzgar por estos detalles, el teatro de Carthago Nova disfrutó de una situación de primacía en relación con el anfiteatro, establecido también en el cerro del Castillo de la Concepción, pero en parte de su ladera sureste, es decir, en el lado opuesto al ocupado por el teatro. Su edificación se sitúa entre el final de los julioclaudios y el principio de los flavios. No obstante, en las excavaciones más recientes<sup>70</sup>, se han recuperado unos vestigios, interpretados como pertenecientes a un posible anfiteatro más antiguo

60 Dato proporcionado por José M<sup>a</sup> Álvarez Martínez en amable comunicación personal.

61 MAR, R., ROCA, M. y RUIZ DE ARBULO, J.: El teatro romano de Tarragona. Un problema pendiente.

62 En Augusta Emerita la inscripción de M. Agripa sobre los *itineraria* de acceso a la *orchestra*, se fecha en el 16-15 a. de C. En Carthago Nova se han recuperado hasta el momento tres inscripciones: dos correspondientes a aras conmemorativas, una a Gayo César y la otra a Fortuna, mientras que la tercera, también con el mismo carácter y de nuevo dedicada a Gayo César, constituía el dintel colocado sobre uno de los *itineraria* de ingreso a la *orchestra*. Las características y emplazamiento de este último epígrafe admiten su cotejo con la mencionada inscripción de Agripa en el teatro emeritense. El único elemento diferenciador reside en que el epígrafe de Mérida está en nominativo, lo que ha permitido identificar a Agripa como donante del teatro, en tanto que el texto de Cartagena está en dativo, signo evidente de constituir una dedicatoria. De acuerdo con la cronología que proporciona el ara de Gayo César, 5 a. de C.-1 d. de C., en estas fechas el teatro de Carthago Nova debía prestar ya su servicio. RAMALLO: *Op. cit.* n. 34, 49-73.

63 GROS: *Op. cit.* n. 49, 337 ss., señala cómo en teatros de la Narbonense, fechados en época augustea, como el de Arles y Orange o, como el de Vaison-la-romaine de época tiberiana, sus *scaenarum frontes* ya resaltaban el alcance simbólico de la *porta regia* por medio de la semicircunferencia característica que podía estar acompañada de un baldaquino cuadrangular. En Orange, esta preeminencia se vio reforzada con la presencia de la estatua del emperador.

64 TRILLMICH, W.: «Un *sacrarium* de culto imperial en el teatro de Mérida», *Anas*, 2-3, 1989-1990, 87-102.

65 Los argumentos a favor de esta propuesta en Bendala y Durán: *Op. cit.* n. 41.

66 TRILLMICH, W.: «Hispanien und Rom aus der Sicht Roms und Hispaniens», Trillmich, W. et alii: *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz am Rhein, 1993, 50-54.

67 TRILLMICH, W.: (Artículo presentado a esta reunión).

68 RAMALLO: *Op. cit.* n. 34, 72.

69 BENDALA Y DURÁN: *Op. cit.* n. 41.

70 PÉREZ, J., SAN MARTÍN, P. y BERROCAL, C.: El anfiteatro romano de Cartagena (1967-1992), *El anfiteatro en la Hispania romana*. (Volumen de preactas), Mérida, 1992.

o a una fase anterior del mismo edificio, posiblemente contemporánea del teatro, aunque menos monumental.

Otra serie de ejemplos pone de manifiesto la inclusión del teatro en el proyecto inicial de planificación urbana en época augustea, aunque su ejecución se materializase en el transcurso de las décadas siguientes, fundamentalmente, entre Tiberio y Claudio.

En Bilbilis, foro y teatro pertenecen al mismo proyecto urbano, aunque éste último debió culminarse en los decenios centrales del siglo I d. de C., cuando el recinto forense ya estaba en funcionamiento, de acuerdo con el testimonio proporcionado por un epígrafe dedicado a Tiberio<sup>71</sup>.

Una situación semejante se evidencia en Saguntum, donde el teatro se erigió algo después de que en época tiberiana quedara finalizado el foro<sup>72</sup>.

En Segóbriga, el paso de ciudad estipendiaria a *municipium* provocó la puesta en obra de un programa monumental, dividido en fases<sup>73</sup>. Una primera fechada en época tardoaugustea, a la que pertenece la muralla con las puertas, una gran cloaca y posiblemente, el comienzo del foro. El hecho de que el muro exterior de la *cavea* del teatro apoye en la muralla, confirma su posterioridad, a la vez que señala la existencia de una segunda fase destinada a la dotación de edificios públicos en la que además del teatro asociado con un cripto pórtico y un gimnasio, se levantó un anfiteatro, así como unas termas. Es importante destacar como para todo este programa se asigna un mismo espacio temporal con inicio en época de Tiberio y conclusión en los últimos años de Vespasiano. Sin duda, la entidad del proyecto requirió el concurso de varias generaciones. También es interesante resaltar cómo dentro del apartado de los edificios para espectáculos, teatro y anfiteatro son coetáneos, claro indicador de su importancia dentro del conjunto de manifestaciones, en este caso de carácter lúdico, en el ambiente urbano del siglo I d. C.

Las últimas investigaciones parecen confirmar la existencia de dos fases en el desarrollo monumental de la colonia Caesaraugusta, una primera augustea y una segunda tiberiana<sup>74</sup>. En la primera fase de monumentalización, las labores se centraron en el puente, murallas, red de cloacas y espacios públicos, por una parte, el conjunto de la plaza de la Seo<sup>75</sup>, identificado como *macellum*<sup>76</sup> y por otra, el foro colonial, con la hipotética basílica del Palacio de los Pardo, paralelo al *decumanus maximus* y frente a los solares de la Plaza



FIGURA 8. Segóbriga (Saelices, Cuenca). Planta de la ciudad con la situación del teatro y anfiteatro (según M. Almagro-Gorbea).

de la Santa Cruz y Diego de Ariño<sup>77</sup>. En época de Tiberio, la ciudad se vio dotada de una nueva red de cloacas, el *macellum* fue demolido y unos 4 m por encima de él, se construyó un recinto rectangular de 160 x 120 m, consistente en una plaza enlosada rodeada por pórticos<sup>78</sup>. Se ha interpretado como foro, atendiendo a sus características y a partir de la identificación en uno de los lados largos de una curia de 25 x 16 m, junto a la cual se ha propuesto la presencia de una basílica<sup>79</sup>. La fachada que daba al *kardo* constaba de *tabernae* precedidas de un pórtico. Adosados al foro o en sus inmediaciones se han localizados depósitos de grano, posible *horreum*, un pequeño mercado y un posible edificio para baños. Al Oeste de este conjunto y con una orientación Norte-Sur, distinta al eje Este-Oeste que describe la gran plaza, se han localizado los restos de una construcción rectangular de 29 x 15 m con

71 MARTÍN-BUENO: *Op. cit.* n. 8.

72 *Vid. infra* n. 12.

73 ALMAGRO-GORBEA: *Op. cit.* n. 42, 281.

74 BELTRÁN LLORIS: *Op. cit.* n. 36, 197 s.

75 MOSTALAC, A., PÉREZ, I. A.: «La excavación del Foro de Caesaraugusta», AA. VV.: *La plaza de la Seo. Zaragoza. Investigaciones Histórico-Arqueológicas*, Zaragoza, 1989, 81 ss.

76 MOSTALAC, A.: «Los edificios romanos de carácter público de la plaza de la Seo», AA. VV.: *Huellas del pasado. Aspectos de Zaragoza a través del Patrimonio Municipal*, Zaragoza 1993, 14 ss.

77 BELTRÁN LLORIS: *Op. cit.* n. 36, 197.

78 MOSTALAC, PÉREZ: *Op. cit.* n. 74, 137 ss.

79 MOSTALAC: *Op. cit.* n. 75, 18 ss.

cimientos en *opus caementicium*. La existencia de un muro divisorio interno ha hecho posible su identificación con un templo, cuya fecha de construcción se lleva también a época de Tiberio, aunque se desconocen los argumentos cronológicos<sup>80</sup>.

La entidad de las estructuras exhumadas en los últimos años en las plazas del Pilar y de la Seo, denota una importantísima actividad constructora que podría justificar el retraso con que se acometió la edificación del teatro, sólo a partir de la segunda mitad del reinado de Tiberio, de acuerdo con las estratigrafías efectuadas<sup>81</sup> (Beltrán Lloris et alii, 1990, 176); de manera que el teatro fue la última construcción ejecutada junto con unas termas localizadas en un solar de la calle San Juan y San Pedro. A esta circunstancia hay que añadir otras razones que también contribuyen a explicar este retraso, como son el hecho de haber adoptado el sistema constructivo del teatro de Marcelo en Roma, partiendo de un terreno allanado y nivelado de forma previa<sup>82</sup>, así como su carácter monumental, patente a través del diámetro de su *cavea*, 106,60 m, el mayor de todos los teatros de Hispania, capaz de acoger a 6.000 espectadores.

Respecto de otros proyectos urbanos, la información disponible sobre Clunia apunta hacia un mismo marco cronológico para el levantamiento del foro y del teatro, a pesar de su notable separación física. Comparando las dimensiones de ambos conjuntos, 166 x 108 m el foro<sup>83</sup>, 95 m. el diámetro de la *cavea*, se deduce una evidente relación con el rango de *caput conventus*, circunstancia que exigía un equipamiento urbano acorde con su categoría. Estas medidas pueden ser confrontadas con los 160 x 120 m del foro de Caesaraugusta<sup>84</sup> y los 106,60 m de la *cavea* de su teatro, ésta última sólo superada por los 120 m de la *cavea* del teatro de Gades. Tanto en Clunia, como en Caesaraugusta concurre su condición de cabezas de convento, unida a una importante actividad económica, favorecida por su situación geográfica<sup>85</sup>.

El teatro de Itálica representa uno de los ejemplos más reveladores del carácter dinámico de la arquitectura teatral, debido a la acumulación de testimonios arquitectónicos, escultóricos y epigráficos conservados<sup>86</sup>, algunos de ellos

80 CASABONA, J. F. y PÉREZ, J. A.: «El forum de Caesaraugusta», AA.VV.: *Zaragoza. Prehistoria y Arqueología*, Zaragoza, 1991, 25 s.

81 BELTRÁN LLORIS ET ALII: «Excavación en el teatro romano de Caesaraugusta. Campaña de 1990», *Arqueología Aragonesa 1990*, Zaragoza, 1992, 176.

82 BELTRÁN LLORIS: *Op. cit.* n. 36, 199.

83 PALOL, P. DE: «El Foro Romano de Clunia», *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid, 1987, 155 ss.

84 MOSTALAC: *Op. cit.* n. 75, 20.

85 PALOL, P. DE: «Clunia, cabeza de un convento jurídico de la Hispania Citerior o Tarraconense», *Historia de Burgos*, I, Burgos, 1985, 395 ss.

86 Reunidos en una primera síntesis por LUZÓN: *Op. cit.* n. 28, 183-202. Con posterioridad, JIMÉNEZ, A.: «Las columnas del teatro de Itálica», *Homenaje al profesor Antonio Blanco Freijeiro*, Madrid, 1989, 282; así como Corzo y Toscano en 1988, 1989 y 1990 han efectuado nuevas

muy controvertidos<sup>87</sup>, que ponen de manifiesto la existencia de varias fases de reforma y embellecimiento que a la larga supusieron la profunda transformación del aspecto primigenio del edificio. Varios datos confirman su importancia y carácter monumental a lo largo del siglo I d. de C. junto a otros edificios como las Termas Menores o de Los Palacios. Este papel preponderante siguió desempeñándolo en los inicios del siglo II y buena prueba de ello fue tanto la construcción de los tres lados que completaban el *porticus postscaenam*, uno de los cuales se abría al nuevo trazado de la vía que comunicaba Híspalis con Augusta Emérita<sup>88</sup>, como el levantamiento en época de Adriano de un templo a Isis en el interior del citado recinto porticado<sup>89</sup>.

Un panorama distinto ofrece el teatro de Carteia, donde son manifiestas las dificultades para establecer su cronología que tiende a situarse en un momento poco posterior a la época de Augusto con posibles transformaciones postreras<sup>90</sup>. En este caso, no guarda relación con el foro, situado al igual que unas termas en una zona más baja y donde también son evidentes los problemas cronológicos<sup>91</sup>. Por lo que se refiere a las termas, ubicadas en la zona suroeste de la ciudad y muy próximas a la muralla, su construcción se remonta a las postimerías del siglo I d. de C.<sup>92</sup>, coincidiendo con una fase de renovación del foro. No hay datos que permitan relacionar la actividad constructora evidenciada en el foro y termas con la

---

excavaciones que han arrojado nuevos datos sobre la evolución del teatro y de su entorno, CORZO, R. y TOSCANO, M.: *Excavaciones en el teatro de Itálica. Campañas de 1988 a 1990*. Tres volúmenes en curso de publicación por la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía. Asimismo, están en curso trabajos de restauración. Además del artículo de Jiménez citado en esta nota, del mismo autor: «Teatro de Itálica. Primera campaña de obras», *Itálica. (Santiponce, Sevilla)*, EAE, 121, 277-290. Sobre su técnica constructiva, ROLDÁN, L.: «Técnica edilicia en Itálica. Los edificios públicos», *AEspA*, 60, 1987, 89-122.

87 Es el caso de la cronología del epígrafe monumental instalado a los pies de la *finitio proscaenii*, alusivo a la reforma de la *orchestra, proscaenium e itinera*. Mientras que unos autores se inclinan por situar esta operación en época adrianea, LUZÓN: *Op. cit.* n. 28, 186 ss. y CANTO, A. M<sup>o</sup>: «Notas sobre los pontificados coloniales y el origen del culto imperial en la Bética», *La religión romana en Hispania*, Madrid, 1981, 141-153; otra propuesta a favor de una fecha tiberiana, cuenta con más partidarios, BLANCO, A.: «Epigrafía en torno al acueducto de Segovia», *Segovia y la arqueología romana*, (Segovia 1974), Barcelona, 1977, 131 ss.; Ídem: «Nuevas inscripciones latinas en Itálica», *BRAH*, CLXXX, 1, 1983, 1-20; JIMÉNEZ: *Op. cit.* n. 85, 277 ss.; Gros: *Op. cit.* n. 6, 388. Corzo en esta sede también ha defendido la cronología tiberiana.

88 CORZO Y TOSCANO: *Op. cit.* n. 29, 174.

89 CORZO, R.: «Isis en el teatro de Itálica», *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, XIX, 1991, 125-148.

90 ROLDÁN: *Op. cit.* n. 21, 96 ss.

91 En particular, la determinación de la fecha del templo. Un estado de la cuestión en BENDALA, M.: «Capitolia Hispaniarum», *Anas*, 2-3, 1989-1990, 31-34; también, ROLDÁN: *Op. cit.* n. 21, 84-95.

92 PRESEDO, F., CABALLOS, A.: La ciudad de Carteia: estado de la cuestión y primeros resultados de la campaña de 1985, *I Congreso Peninsular de Historia Antigua*, II, Santiago de Compostela, 1988, 509-519; ROLDÁN: *Op. cit.* n. 21, 124-129.

ampliación del teatro, señalada por Roldán<sup>93</sup> y consistente en la incorporación de un nuevo cuerpo de graderío.

Menos problemas plantea el establecimiento de la fecha del teatro de Baelo Claudia, puesto que su construcción se integró en el programa monumental con que se vio dotada la ciudad, a raíz de la concesión del estatuto municipal en época de Claudio<sup>94</sup>.

Hasta hace bien poco, la construcción del teatro de Tarraco había sido puesta en relación con la reforma augústea del foro de la colonia. Sin embargo, en trabajos recientes, Ruiz de Arbuló<sup>95</sup> y Mar<sup>96</sup> se han manifestado partidarios de adelantar su datación inicial augústea a un momento más avanzado del siglo I d. de C., postura que han mantenido en esta misma sede<sup>97</sup>. Su argumentación se apoya en la evidencia estratigráfica de que el teatro se erigió sobre los restos de un almacén portuario edificado en época augústea. Sin embargo, esta propuesta no resuelve cuestiones referidas al teatro, como la serie de capiteles<sup>98</sup>, cuyo estilo concuerda con formas decorativas augústeas, presentes, por ejemplo en el Arco de Bará<sup>99</sup> o el ciclo estatuario julio-claudio<sup>100</sup>. Estos indicios bastarían para justificar la presencia de un teatro en época augústea o julio-claudia temprana en perfecta sintonía con la promoción que de la arquitectura teatral llevó a cabo el propio Augusto<sup>101</sup>, quien además, no hay que olvidar, residió en dos ocasiones en Tarraco. Pero lo cierto es que esta lógica no encuentra su confirmación en la evidencia estratigráfica de las estructuras conocidas del teatro, lo que representa un inconveniente nada desdeñable. A partir de estas circunstancias, no hay que descartar otras hipótesis, como la existencia de un primer teatro con carácter provisional, sustituido por el edificio estable localizado en las inmediaciones del foro, que en cualquier caso, debió ser el primero de los recintos para espectáculo con que contó Tarraco, habida cuenta que la construcción del circo se lleva a las postrimerías del siglo I d.

de C., en época de Domiciano<sup>102</sup> y la del anfiteatro a la primera mitad del siglo II<sup>103</sup>.

## Conclusiones

A lo largo de las páginas precedentes ha quedado constancia del destacado papel desempeñado por el teatro en el desarrollo monumental urbano en Hispania. La proporción aplastante de ejemplares fechados a lo largo de la época augústea y julio-claudia, sin duda, el período de mayor actividad constructora en Hispania, confirma esta impresión.

El teatro se convirtió en difusor de la ideología imperial, al mismo tiempo que ésta se enraizó en el seno de la sociedad romana. Zanker ha expresado esta idea con términos muy acertados: *el teatro como lugar de encuentro entre el Princeps y el pueblo*<sup>104</sup>. Sólo así es posible entender el puesto de privilegio que alcanzó el edificio teatral en la escala monumental urbana. Por ello, no es exagerado admitir que el teatro representa el mejor exponente de la nueva imagen de la ciudad imperial. Es cierto que el foro, como *locus celeberrimus*, siguió siendo el espacio público por excelencia y así lo avalan las profundas transformaciones de que fue objeto en beneficio de su carácter privilegiado; pero ya no era el único lugar público, desde el momento en que el teatro también hacía posible la congregación de la comunidad cívica, facilitando el ejercicio de la convivencia. Si de forma acertada se ha calificado al foro como el verdadero corazón de la vida urbana<sup>105</sup>, la incorporación del teatro contribuyó a aumentar el concepto de *urbanitas*, mediante el fomento del *otium* colectivo.

Su acusado carácter monumental le confirió un singular valor paisajístico, de ahí que su presencia no pasase desapercibida, independientemente de su posición en el entramado urbano, determinando la configuración de su entorno más inmediato. Esta característica se encuentra en la mayor parte de teatros hispanos, donde en algunos casos la sensación de dominio espacial sobre el resto o un importante sector del núcleo urbano se manifiesta con rotundidad, precisamente, en aquellos lugares en los que supo sacarse partido de las peculiaridades del terreno, como en Bilbilis, Saguntum, Segobriga, Malaca, Carteia, Baelo, etc.

Pero al mismo tiempo, el teatro constituía un espacio cerrado que congregaba al conjunto de la ciudadanía y en el que la diferenciación social establecida por la disposición de las localidades, hacía de este ámbito una pequeña ciudad dentro de la ciudad. Ya en el siglo II a. de C., el Senado había

93 ROLDÁN: *Op. cit.* n. 21, 105.

94 JACOB: *Op. cit.* n. 23, 147.

95 RUIZ DE ARBULO, J.: «El foro de Tarraco», *Cypsela*, VIII, 1990, 126.

96 MAR, R.: «El teatro de Tarragona y el santuario de Hércules en Ostia: dos elementos en la transformación de las ciudades de occidente romano durante los siglos II y III d. C.», Schalles, von Hesberg, Zanker (eds.): *Die römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes*, (Xanten, 1990), Colonia, 1992, 164 ss.

97 MAR, R., ROCA, M. y RUIZ DE ARBULO, J.: El teatro romano de Tarragona. Un problema pendiente.

98 RECASENS, M.: «Los capiteles romanos del Museo Nacional Arqueológico de Tarragona», *Butlletí Arqueològic*, V. 1, 1982, 43-143.

99 DUPRÉ, X.: «Els capitells corintis de l'Arc de Berà», *Empúries*, 45-46, (1983-1984), 1987, 308-315, (publicado como monografía en la serie *Fórum*, 6, Tarragona, 1986).

100 KOPPEL, E. M<sup>a</sup>: «Escultura del teatro romano de Tarragona», *THR*, Badajoz, 1982, 139-151; Ídem: *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, *Madrider Forschungen*, 15, Berlín, 1985.

101 PICARD: *Op. cit.* n. 52, 386-397; Bejor: *Op. cit.* n. 2, 124-138; Gros: *Op. cit.* n. 2, 222 ss.; Gros: *Op. cit.* n. 9, 319-343; Verzár-Bass: *Op. cit.* n. 2, 210-214.

102 DUPRÉ, X. et alii: *El circ romà de Tarragona. I. Les voltes de Sant Ermenegild*. Excavacions Arqueològiques a Catalunya, 8, Barcelona, 1988.

103 TED'A: *L'Amfiteatre romà de Tarragona, la basilica visigòtica i l'església romànica*. Memòries d'Excavació, 3, Tarragona, 1990.

104 ZANKER: *Op. cit.* n. 58, 179.

105 CHEVALLIER, R.: «Le forum dans la mentalité collective romaine: l'espace-temps de la cité», *Forum et Plaza Mayor dans le Monde Hispanique*, (Madrid, 1976), París, 1978, 27-32.

reservado para sí las gradas inferiores de la *cavea* o el semicírculo de la *orchestra*. Más tarde, la ley municipal de Urso, del 44 a. de C., especificó que en los juegos, los espectadores deberán ocupar las localidades, comenzando por las filas inferiores los personajes privilegiados, sacerdotes, *decuriones*, magistrados, etc. y, a continuación, distinguía cuatro categorías de espectadores, *coloni, incolae, hospites y adventores*<sup>106</sup>. Con esta tradición enlazó Augusto su *lex Iulia theatralis*<sup>107</sup>. Esta doble faz del teatro, como lugar público y a la vez recinto cerrado le aproxima al foro, área cívica por excelencia que también en el inicio del Principado, se encontraba inmersa en un proceso de transformación hacia el modelo cuya denominación en lengua francesa, *bloc-forum*, resulta particularmente ilustrativa<sup>108</sup>. La comunión entre el espacio teatral y el forense, en definitiva entre la liturgia del espectáculo y la de la religión oficial, alcanza su máxima expresión en aquellos ejemplos en los que la proximidad física de ambos lugares resulta innegable. Tarraco, Bilbilis y Saguntum constituyen los principales exponentes hispanos de esta corriente, a la que podrían añadirse otros peor conocidos como Urso y Malaca. En otros casos, la cercanía no es tan evidente, pero su relación queda garantizada por medio de algún eje viario, como sucede en *Baelo* y *Regina*.

Un segundo grupo de edificios teatrales hispanos se ubica en una posición más o menos periférica, ya sea intramuros o en menos ocasiones, al exterior de la muralla urbana. Esta disposición marginal, no implica una pérdida de valor en la jerarquía monumental, como lo demuestran los ejemplos de y Clunia. Particular interés posee el teatro de Segobriga por su situación extramuros, apoyado en parte sobre la muralla, circunstancia que no impidió su conexión con el sector mo-

numental dispuesto intramuros, inmediatamente detrás de la *cavea*, de forma que el edificio segobricense también podría incluirse en el grupo de teatros próximos al foro.

La primacía del teatro sobre el anfiteatro y el circo se traduce en su más temprana incorporación al paisaje urbano, así como en un emplazamiento más privilegiado. Del conjunto de núcleos dotados de teatro y anfiteatro, sólo en Augusta Emerita y Segobriga se hace patente la asociación entre ambos edificios, constituyendo auténticos sectores lúdicos. Otra situación de proximidad, en este caso entre el circo y el anfiteatro se verifica en Tarraco y parece prefigurarse en Toletum.

La difusión de la ideología imperial constituye un elemento indispensable para valorar la importancia de la arquitectura teatral como instrumento al servicio del poder político; de modo que desde sus localidades, los espectadores no contemplaban únicamente las evoluciones de los actores, sino que ante ellos se erguía de forma majestuosa el *scaenae frons*, donde otros «actores» más ilustres, generalmente de mármol, integrantes de la *domus Augusta*, representaban un guiño exquisitamente cuidado hasta en sus más últimos detalles. Junto a la decoración escultórica, (Augusta Emerita, Tarraco, Segobriga) la documentación epigráfica, *in celeberrimo loco* y, por tanto, ejecutada en bronce, como por ejemplo, la dispuesta en la *orchestra* de los teatros de Itálica y Malaca, complementaba el mensaje transmitido por las imágenes, desde una doble perspectiva, el evergetismo y el culto imperial, a través de los cuales, la élite ciudadana se involucra de forma directa en la promoción del poder imperial.

106 CLAVEL-LÉVÊQUE, M.: *L'empire en jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Paris, 1984, 89.

107 ZANKER: *Op. cit.* n. 58, 182.

108 GROS, P.: «Les étapes de l'aménagement monumental du forum: observations comparatives (Italie, Gaule Narbonnaise, Tarraconaise)». *La città nell'Italia settentrionale in età romana*. Atti del Convegno di Trieste (1987), Trieste-Roma, 1990, 29-68.